

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte

Heinzel, Richard

Weimar, 1898

Die drei Paria. Von Eduard Castle

Die drei Paria.

Von

Eduard Castle.

Zu Goethes zweiter indischer Legende hat die Forschung nimmermüde mancherlei herbeigeschafft, was unser Verständnis für Entstehung, Stoff und Deutung des neugeformten religionsphilosophischen Mythos fördern mag. Noch niemand aber hat, soviel ich sehe, „den deutschen Paria in einem Akte“ und „die französische Tragödie in fünf Akten“, von Goethe selbst mit seiner lyrischen Trilogie zusammengestellt, auf die höhere Einheit hin geprüft, die sie verbinden soll¹⁾.

Einen sehr tiefen Sinn schreibt Goethe irgendwo jenem Wahn zu, dass man, um einen Schatz wirklich zu ergreifen, stillschweigend verfahren müsse, kein Wort sprechen dürfe, wieviel Schreckliches und Ergötzendes auch von allen Seiten erscheinen möge. Aehnlich bewahrte er „die höchst bedeutende Fabel“ seines Paria „als einen stillen Schatz vielleicht vierzig Jahre²⁾ und konnte sich dann erst entschliessen, ihn von seinem Innern durch Worte loszulösen, wo er ihm die eigentliche reine Gesinnung zu verlieren schien“³⁾. Ihm war es eben der „schönste Besitz, solche werthe Bilder oft in der Einbildungskraft erneut zu sehen, da sie sich denn zwar immer umgestalteten, doch ohne sich zu verändern, einer reineren Form, einer entschiedneren Darstellung entgegenreiften“⁴⁾. Die Entstehungsgeschichte des Paria wird durch diese Aeusserungen in gleicher Weise erklärt, wie sie ihrerseits dieselben bestätigt.

¹⁾ Für freundliche Unterstützung seien die Herren Prof. Minor, Dr. R. F. Arnold, A. L. Jellinek bestens bedankt.

²⁾ Ebenso an Schulz, 9. Januar 1824.

³⁾ An Reinhard, 5. Juli 1824.

⁴⁾ „Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort“. A. 1. H. 50, 92. Gespräche (hgg. von Biedermann Nr. 314).

In die Achtzigerjahre, da Sonnerats „Reise nach Ost-indien“, welche Düntzer als Quelle schon längst nachgewiesen hat, Goethe und Herder beschäftigte, haben wir die Aufnahme des Stoffes zu verlegen. Vielleicht, dass sich eine Notiz an die Stein vom 5. September 1785 („Sehr schöne indianische Geschichten haben sich aufgethan“) darauf bezieht. Was sich ihm als bedeutender Zug so tief in den Sinn drückte, dass er es so lange lebendig und wirksam im Innern erhielt, lehren die Stelle im Tagebuch von 1807 ¹⁾ — da er als „Hauptfehler in dem Motiv der Jungfrau von Orleans, wo sie von Lionel ihr Herz getroffen fühlt, bezeichnet, dass sie sich dessen bewusst ist und ihr Vergehen ihr nicht aus einem Misslingen oder sonst entgegenkommt, wie z. E. dem Weib in dem indischen Märchen, in deren Hand sich das Wasser nicht mehr ballt“ ²⁾ — wie die 1815 gedichteten Divanverse (I, 13): „Schöpft des Dichters reine Hand, Wasser wird sich ballen.“

Mag sich ihm nun in dem Verhältnis zu Marianne Willemer das Bild eines Zustands mit Keimen eines ähnlichen Konflikts aufgedrängt haben (Burdach ³⁾) oder durch die Königsberger Anfrage und die darauf erfolgte Erklärung der „Geheimnisse“ alles damals Aufgenommene wieder ins Bewusstsein getreten sein (Baumgart ⁴⁾) oder beides ihn gleichmässig aufgeregt haben — seit 1816 bemüht sich Goethe zunächst um die Ausführung des „Gebetes“ gleichzeitig mit der „Ballade“ ⁵⁾; aber es wollte noch nicht „parieren“ ⁶⁾. Erst 1821 ward die ihm längst im Sinne schwebende, von Zeit zu Zeit ergriffene Legende wieder lebendig, und er

¹⁾ 27. Mai, W III 3, 215.

²⁾ Volle's Recht hat an dieser Stelle Düntzer (Erläuterungen zu Goethes lyrischen Gedichten ³ II. III. 380*) mit seiner Polemik gegen Baumgart.

³⁾ Goethe-Jb. XVII 28*.

⁴⁾ Goethes Geheimnisse und seine indischen Legenden. (Stuttg. 1895) S. 76 ff.

⁵⁾ An Zelter Nr. 281, 282.

⁶⁾ An denselben, 1. Januar 1817.

suchte sie völlig zu gewältigen¹⁾. Am 7. Dezember 1821 ward das „Gebet“ mündiert²⁾; acht Tage später machte sich Goethe an die „Legende“ (17. Dezember), zog nochmals Sonnerat herbei (18. Dezember), nahm im Juni (22.), Oktober (3., 4., 5.) und Dezember (22.) des folgenden Jahres wieder das „Gebet“ vor und verhandelte wegen „des baldigst mitzutheilenden Paria“ im März 1823 mit Riemer (8.) und Ottilie (28.) Am 10. November war die Arbeit beschlossen und wurde zunächst Eckermann³⁾, dem Kanzler Müller (am 14.⁴⁾) schliesslich noch im Frommann'schen Hause (am 29.⁵⁾) mitgetheilt, sodann dem 3. Heft des 4. Bandes von „Kunst und Altertum“ (1824) einverleibt.

Ueber die Behandlung des Gedichtes äusserte sich Goethe selbst, sie sei „sehr knapp⁶⁾ und man müsse gut eindringen, wenn man es recht besitzen wolle“⁷⁾, es „in einem treuen energischen Geist reproduzieren“⁸⁾. Es kam ihm vor „wie eine aus Stahldrähten geschmiedete Damascenerklinge“⁹⁾. Eckermanns Wunsch, Goethe möge dem Verständnis durch eine Erklärung zu Hilfe kommen, ward anfänglich abgelehnt⁹⁾, später doch erfüllt (24. Februar 1824¹⁰⁾).

Kern der Legende¹¹⁾ ist ein ursprünglich braminischer Sagenstoff, dem später eine andere Pointe künstlich ange-

¹⁾ Tag- und Jahreshefte 1821, W I 36, 187, Biedermanns Erläuterungen 1050.

²⁾ Archiv XIII 79, W I 3, 379.

³⁾ Gespräche Nr. 897.

⁴⁾ Gespräche Nr. 899.

⁵⁾ Chronik des Wiener Goethe-Vereins XI Nr. 7, 8.

⁶⁾ Von Düntzers Textemendationen (S. 375** = Zs. f. U. X 709) zerstört die eine (zu Z. 92) eine Schönheit des Stils, die andere (zu Z. 21) den musikalischen Fluss der Rede.

⁷⁾ Gespräche Nr. 897.

⁸⁾ An Reinhardt, 5. Juli 1824.

⁹⁾ Gespräche Nr. 897.

¹⁰⁾ Gespräche Nr. 926.

¹¹⁾ Zu dem Goethe eigentümlichen Schwertsegen ist Weinholds Nachweis (Zs. d. V. f. Volksk. II 46/50) doch wohl nur als Analogie zu fassen. Dagegen mochte in Weimar das Motiv der Vertauschung der Köpfe schon aus Klingers „Derwisch“ (1780) — hier einem Märchen

setzt wurde, so dass jetzt die Fabel für die Parias gilt — sie wissen wohl, dass ihr Cult und Glauben, wie ihr ganzes Wesen eine arische Spitze, ein arisches Haupt erhalten hat — aber auch vom Standpunkt des Bramanen gedacht ist, der es sich nicht anders vorzustellen vermag, als dass, was Göttliches und Verehrtes in der verworfenen Pariagemeinde vorgefunden wird, zu solchem nur werden konnte durch Zusatz arischer Würde, durch Einmischung bramanischer Göttlichkeit (M. Haberlandt).

Von einem „Hinweis auf ein Höheres, von wo ganz allein befriedigende Versöhnung zu hoffen ist“, war also in der Vorlage nichts zu finden. Goethe erzählte aber Eckermann (was auch der Umstand bestätigt, dass die Arbeit mit „Des Paria Gebet“ begonnen wurde und hier am ersten stecken blieb), er habe den Cyklus sogleich mit Intention als Trilogie gedacht und behandelt ¹⁾; und da er von der (lyrischen) Trilogie verlangt, „dass in der ersten Partie eine Art Exposition, in der zweiten eine Art Katastrophe und in der dritten eine versöhnende Ausgleichung stattfinde“, müssen wir annehmen, dass ihm von allem Anfang eine Humanisierung der Legende vorgeschwebt sei. Ihre Wiedergeburt im christlichen Geiste ²⁾ entspricht ganz den Ideen der gleichzeitigen „Wanderjahre“ (II 1, 2; Löper-Baumgart), wo er Niedrigkeit und Armut, Spott und Verachtung, Schmach und Elend, Leiden und Tod — die Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist, als die höchste Religion pries.

Auch bezüglich der Deutung wird man Baumgarts Meinung, der in der grausenhaften Riesengestalt das typische Bild der Menschheit sieht, wie sie thatsächlich ist — einerseits fähig, das Göttliche in sich selbst nicht nur zu ahnen, sondern es in sich selbst zu finden, aus sich heraus zu üben;

des Henri Pajol entnommen, das Wieland aus dem Cabinet des Fées übersetzte und in den ersten Band seines „Dschinnistan“ (1786) aufnahm; vgl. K. O. Mayer in der Zs. f. d. Ph. XXV 356 ff. — wohl bekannt gewesen sein.

¹⁾ 1. Dezember 1831, Gespräche Nr. 1390.

²⁾ E. Schmidt in Westermanns Monatsheften 493 (Oktober 1897), 48.

andererseits unfähig, es in sich rein zu erhalten, gottähnlich und doch zugleich sündhaft — am besten mit Löpers feinsinniger Bemerkung verbinden, dass sie ihrer Doppelnatur nur in ihren Aeusserungen unterliege, ihr Innerstes jedoch davon unberührt, rein göttlich bleibe ¹⁾).

Wenn die „Legende“ allerorten stark die Tragik des Existenten, Unabänderlichen betont, so hat — um den Ausdruck d'Alemberts zu gebrauchen — diesen „malheur d'être“ Michael Beer in seinem Trauerspiel „Der Paria“ wie vor ihm Ludwig Robert in der „Macht der Verhältnisse“ ²⁾ geradezu zur Achse der dramatischen Handlung gemacht ³⁾).

Maja, die Tochter eines Rajah, hat sich nicht mit dem gestorbenen Gemahl verbrennen lassen, sondern hat Gadhi, einem Paria, ihre Liebe geschenkt. Glückliche leben sie in einem abgeschiedenen Thal vor aller Welt verborgen. Da in einer furchtbaren, Schreckgedanken weckenden Gewitternacht wird die Idylle gewaltsam geendet: in ihrer Hütte sucht ein verwundeter Rajah Zuflucht, dessen Begierden das schöne Weib erregt. Sie zu retten, gesteht Gadhi ihre Abkunft, doch der, dem er sich anvertraut, ist Majas Bruder Benascar! Um die Familienehre wieder herzustellen, muss Gadhi am Altar durch des Priesters Beil fallen, soll Maja ein stilles Leben reuevoller Busse künftig führen. Sie aber mag ohne den geliebten Mann nicht leben, und da sie ihn nicht retten kann, teilt sie mit ihm die Giftrucht, die er früher Benascar entrissen hat.

¹⁾ Weil Düntzer (S. 383*) diese Deutung verwirft, weiss er mit den letzten Absätzen der „Legende“ nichts anzufangen und muss einen leisen Zweifel erheben, ob dieser Schluss nicht später gedichtet sei.

²⁾ Vgl. J. Minor, Deutsche Dichtung XVIII (1895) 247.

³⁾ Vgl. Briefwechsel (mit Immermann) hrsg. von E. v. Schenk, Lpz. 1837, 80 ff.; Heines sämmtl. Werke (Elster) VII 224; G. F. Manz, M. B's Jugend und dichterische Entwicklung bis zum Paria. Freiburg i. B. 1891; ders., B's Lyrik. Gegenwart 1893, 53; G. zu Putlitz, Karl Immermann. (Berlin 1870) I 170 ff.; L. Geiger, Geschichte der Juden in Berlin. (Berlin 1871) I 149 ff.; II 190; ders., Vorträge und Versuche. (Dresden 1890) S. 223 ff.; ders., Berlin 1688—1840. (Berlin 1893/95) II 430.

Äusserlich eine Jambentragödie, aus Schiller'schem Geiste gezeugt und geboren, der analytischen Technik nach zum Schicksalsdrama gehörig, weist das Stück doch auf Realitäten hin, die wir sonst in den hohlen Machwerken des Architekturdramas nimmer zu finden gewohnt sind. Immermann bemerkte nach der Lektüre des Stückes gegen Beer, dass die an sich schon furchtbare Situation der Pariakaste dadurch tragisch gesteigert ist, dass uns ein Paria von besonderer Organisation vorgeführt wird, der durch sein Inneres zu allem schönen Menschlichen berechtigt, durch die äusseren Verhältnisse von allem Menschlichen hinweggewiesen, an diesem Konflikte untergeht. Es war Beers eigene Lage: er hat es zeitlebens nicht verwinden können, noch auf dem Totenbette gestöhnt: „Welch ein Unglück, Jude zu sein!“ Er hat zeitlebens den Druck gefühlt, der auf dem Angehörigen seiner Race in Deutschland lastete, mochte er noch so reich, noch so gebildet sein, und trotzdem zeitlebens standhaft den Gedanken zurückgewiesen, den Glauben seiner Väter zu verleugnen.

Ungefähr zur selben Zeit, da auf der Berliner Hofbühne die Posse „Unser Verkehr“ gespielt wurde, „durch welche — schrieb der damals fünfzehnjährige Beer — alle Juden aufs höchste prostituiert sind, und wobei sich der Hass der Christen aufs grässlichste ausgesprochen hat,“ beschuldigte umgekehrt der Professor Rühs die Juden des Hasses und der Verfolgungssucht gegen die Christen, Eigenschaften, die nicht aus der traurigen Behandlung, die sie erfahren hätten, hervorgingen, sondern aus ihrer Verfassung; sprach ihnen aus diesem Grunde die Möglichkeit ab, als gleichberechtigte Bürger aufgenommen zu werden, und wollte ihnen nur die Rechte eines geduldeten Volkes zuerkannt wissen. Trotz des Ediktes von 1812, trotz der patriotischen Bewährung in den Befreiungskriegen wurden fortgesetzt jüdische Beamte und Offiziere aus dem Dienst entfernt. Viele verschafften sich das „Entréebillet in die Gesellschaft“ durch die Taufe; ihnen folgten schliesslich auch jene, die erst gedacht hatten, durch Hebung jüdischer Kultur und Wissenschaft mutvoll im ererbten Glauben beharren zu

können. Dass ihr Leben „ein elendes Gewimmer, Der leise Seufzer des getret'nen Wurms, Den vor dem Dasein schon ein ew'ger Fluch Verdammt, im Staub sich ächzend hinzuwinden“, gestanden sich innerlich selbst die, welche sich nach aussen gern offen und frei als Juden bekannten wie die Brüder Beer.

Etwas kategorischer formulierte die gleiche schmerzliche Erkenntnis Börne in einer Novелlette, die im selben Jahr, da „Der Paria“ in Berlin über die Bühne ging (1823), im „Morgenblatt“ erschien: „Der Roman“. Ein jüdischer Oberst wird von seiner Braut, wiewohl er getauft ist und sie ihn liebt, nur seiner Abstammung wegen verleugnet, hierauf wehrlos von ihrem racheschnaubenden Bruder angefallen, wobei diesem ein Freund des Obersten eine tödtliche Stichwunde beibringt; die Welt hat gesiegt, die Getrennten aber fühlen sich beide höchst unglücklich. Schon vier Jahre früher (1819) war Börne mit einem Schriftchen „Für die Juden“ eingetreten — das er alsbald selbst zurückzog und später nur bruchstückweise in seine „Vermischten Aufsätze“ (32, 56) und „Fragmente und Aphorismen“ (96) einschaltete —, hatte Cumberlands „Jude“ und die schon genannte Posse „Unser Verkehr“ einer tendenziösen Kritik unterzogen und L. Holsts „Judentum in allen dessen Teilen“ zu widerlegen gesucht („Kritiken“ 26; 1821): all dies in würdigem, ernstem Ton. Nun zum erstenmal mischt sich Bitterkeit ein: „Ihr habt mir die Spiele meiner Kindheit gestohlen, ihr schlechten Schelme!“ lässt er seinen Oberst ausrufen. „Ihr habt mir Salz geworfen in den süßen Becher der Jugend; ihr habt die tückische Verleumdung und den albernen Spott hingestellt auf den Weg des Mannes — abhalten kommtet ihr mich nicht, aber müde, verdrossen und ohne Freudigkeit erreichte ich das Ziel. Empfindung nach Empfindung habt ihr mir getötet und einen Kirchhof geschaffen aus dieser lebensvollen Brust. Dass mir die Ruhe nicht einmal geblieben, dass ich nicht Kraft genug habe zu vergeben und nicht Ohnmacht genug, sie zu züchtigen! Ich kann sie nicht erreichen in ihren Fuchshöhlen, ich kann mich nicht bücken, ich kann

nicht kriechen, und Recht behalten wie immer wird das schlaue Vieh.“

So fand die Empörung zweier edler Herzen gleichzeitig und von einander unabhängig einen ähnlichen Ausdruck. Bezeichnend für die Zeit ist auch schon die Einkleidung unseres Stückes. Unmöglich wäre es gewesen, nach den Zerrbildern der Berliner Hetzpossen einen edlen Juden, wie fast ausnahmslos ihn das Drama des 18. Jahrhunderts kennt (Lessing, Cumberland, Iffland ¹⁾), vorzuführen. Beer musste notgedrungen zu einer Maskerade greifen, welche die eigentliche Tendenz genug eindringlich, wenn auch nicht aufdringlich hervortreten liess ²⁾. Deutlich auf das Christentum spielt er nur an einer Stelle an, da Maja Benascar, der vorgiebt, die geschändete Gottheit rächen zu wollen, entgegnet:

„Entweicht' ich diesen Gott durch Lieb' und will
Er Blut dafür, so sag' Dich los von ihm
Und stell' Dir in Dein goldnes Heiligtum
Ein friedlich Lamm, es kniend anzubeten.
Es ist mehr Göttliches in ihm, als in
Dem Rachedür-tenden, den Du verehrst“.

Aber ebenso ungerecht sind die Beschuldigungen Heines (in dem Brief an Moses Moser, Hannover, 24. Januar 1824), Beer habe ängstlich das Christentum geschont, sogar mit ihm geliebäugelt. Weit mehr als die verwaschene und gerade oft stark christelnde Romantik seines „Almansor“, die, wenn sie realistisch werden will, über einen schalen Witz von der Art:

„Ich hör's: dort weint das arme Mütterchen;
Sie ass am Freitag gerne Gänsebraten,
Drum bratet man sie selbst jetzt, Gott zu Ehren“

¹⁾ E. Schmidt, Lessing. (Berlin 1884) I 135 ff.; H. Carrington, Die Figur des Juden in der dramatischen Litteratur des XVIII. Jahrh., Heidelberg 1897.

²⁾ Beers Sämmtl. Werke herausgeg. von Schenk (Leipzig 1835), S. XXXIII. Vgl. Nees von Esenbeck an Goethe, Bonn, 4. Dezbr. 1824 (Goethes naturwissenschaftliche Korrespondenz 1812/32 hgg. von F. Th. Bratranek Nr. 254, II 105): „Dass er seinen Paria nicht bloss objektiv und poetisch, sondern mit einer elegischen Zuthat aus seiner eigenen Stellung und Empfindung ausgeführt hat, verbarg er mir nicht. Ja, er erklärte sich sogar einen Teil des Effekts, den das Stück machte, eben aus der Kraft dieser Zuthat.“

nicht hinauskommt, hat sicher die würdige Wärme gewirkt, mit der Beer seine Vaterlandsliebe ausspricht, oder der sittliche Ernst, mit dem er an eine heute noch nicht geschlossene Wunde rührt. Weit tiefer als Heines mit erlogenen Liebes-schmerzen wortreich verbrämte Verfluchungsrotomontaden sind zweifellos des Paria Erwägungen gegangen, dass Bramas ewiger Hass unmöglich seinem unglückseligen Stamm folgen kann,

Weil einst vielleicht in grauer Fabelzeit
Ein Paria Huld'gung ihm geweigert,
Den Gott verhöhnt, der zu der Erde Prüfung
Sein liches Dasein mit Gestalt umgürtet.

Und wenn Beer in seinem Raisonement fortfährt: Brama ist gut und freundlich, jener Fluch ist nur ein Wahn der Menschen, eine Lüge der Priester; wenn sein Paria mit einem visionären: „Alle — alle gleich“ auf den Lippen stirbt; wenn Benascar selbst, der berufene Vertreter des Kastengeistes, in Zweifel geraten und bekehrt scheint, da er dem Opfer heischenden Braminen mit schneidender Ironie zuruft: „Zwei für eins; frag deinen Brama, ob sie ihm gefallen“ — so ist damit eine Seite der Judenfrage vernünftiger discutiert und menschlicher gelöst, als wenn ein Dichter, nachdem er zwei Vätern ihre Kinder, zwei Liebenden sich das Leben hat nehmen lassen, den Bankerott seiner Erfindung ausspricht mit den Worten: „Der Allmächt Willen kann ich nicht begreifen.“

Dass die Ideen, welche Beer verfißt, und die Argumente, deren er sich bedient, wesentlich der Rüstkammer der Aufklärung entnommen sind, war nicht schwer herauszufinden. Aber nicht aus Halle oder Berlin — wie sein Biograph Manz meint — sind sie geholt; sondern Rousseaus echtster Schüler selbst, Bernardin de S. Pierre, der Verfasser von „Paul und Virginie“, hat sie Beer geliefert. In seiner „Indischen Hütte“¹⁾ finden wir den Paria, „der arm an Gelehrsamkeit, doch reich

¹⁾ Die Citate nach den Oeuvres complètes. Études de la nature. Tom. IV, Paris 1818. Vgl. Arvède Barine, B. de S. Pierre, Coll. des Gr. écrivains français (1891), S. 163.

an Leid, sanftmütig, Opfer der Ungerechtigkeit, barmherzig, reines Herzens, friedfertig und verfolgt“ (S. 239), denen Gutes thut, die ihn verachten (S. 283); hier die Braminin, welche die Fesseln ihres Glanzes mit den Banden der Schmach vertauscht (S. 306), doch, indem sie die Vorurteile ihrer Kaste abstreift, das Glück des Weibes als Gattin und Mutter findet. Bis auf Einzelheiten lässt sich der Einfluss der Quelle nachweisen: die Anspielung in der vorcitierten Stelle auf die Versündigung eines Paria an Brama, durch welche der ganze Stamm den Fluch auf sich geladen (S. 293; keineswegs, wie Heine tadelte, bloss eine Parallele zu Ahasver und Christus); die Schilderung des Schreckens der Indianer, da sie sich in der Hütte eines Paria sehen (S. 281); die Stellung der Pariakaste und die Busse, welche auf eine Berührung mit dem Verfluchten gesetzt ist (S. 281); endlich die Hütte in dem abgelegenen reizenden Thale unter dem Schutze der mächtigen Banane (S. 280) — alles das hat Beer seiner Vorlage entnommen. Sein Werk ist die schon gekennzeichnete Tendenz und die tragische Entwicklung der Fabel.

Denn S. Pierres Novelle hat einzig die Absicht¹⁾, alle jene Gesellschaften, zumal die Akademien und den Clerus, lächerlich zu machen, welche das Individuum, sei es durch die Macht des passiven Widerstandes, sei es durch die Wut der Verfolgung, darum bringen, frei zu denken und zu fühlen. Deshalb lässt er dem Korrespondenten der Akademie von London beim Oberpriester von Jagernat, dem Orakel von Indien, nur die engherzigsten Antworten auf seine Fragen zuteil werden, aber ihn die höchste Weisheit durch einen ungelehrten Halbwilden empfangen, dessen Geheimnis darin besteht, dass er die Natur mit dem Herzen, nicht mit dem Verstand sucht (p. 288). Zu den Rousseau'schen Gegensätzen Denken und Fühlen, Kultur und Natur, Stadt- und Landleben, Gesellschaft und Vereinzelung, Bevorrechtung und Rechtlosigkeit, Freiheit und Unfreiheit sind S. Pierres Lieblingsgedanken von dem Walten

¹⁾ F. Maury, *Étude sur la vie et les œuvres de B. de S.-P.* (Paris 1892), S. 571.

einer allgütigen Vorsehung und der absoluten Vollkommenheit der menschlichen Natur hinzugekommen. Nicht bloss einer literarischen Mode folgend hat S. Pierre den Schauplatz seiner *Bluette* nach Indien verlegt, wo sich die kindliche Phantasie die Wiege der Menschheit und das Paradies denkt: hier wird uns vielmehr ein zweites Eden ausgemalt ohne verbotene Frucht, ohne Versucher, ohne Engel mit dem flammenden Schwert; hier kann die neue Eva alle Aepfel pflücken ohne Gewissensbisse und Gefahr, der neue Adam die Ruhe eines gefühlten und gesicherten Glückes geniessen ohne Kenntnis von Furcht und Uebel, und der Erbsünde ledig wird ihr Kind kein Kain werden. Zwar Ambra und Aloe-holz vermögen sie ihrem Gaste nicht zu bieten, aber Blüten und Früchte, welche durch die Dauer ihrer Wohlgerüche ein Sinnbild ihrer Neigung sind (S. 313).

So ist S. Pierres Paria in seiner Niedrigkeit tausendmal glücklicher als das Oberhaupt der Braminen von Jagernat (S. 309), weil er im engsten Anschluss an die Natur die Demütigung seiner Kaste überwinden gelernt hat (S. 256). Ohne Zweifel, ein moderner Schriftsteller hätte keinen Augenblick gezögert, seinen Helden in gleicher Weise sich mit Ironie über die bestehenden Verhältnisse erheben zu lassen, und man sollte meinen, auch einem Hegelianer wäre es nahe genug gelegen, die Welt zu negieren und das Ich rücksichtslos an ihre Stelle zu setzen. Wenn Beer trotzdem nicht diesen Weg beschritten hat, kann ihn nur die Praxis Ifflands und Kotzebues, die Rücksichtnahme auf die gewohnte Rührseligkeit und Thränenlust des deutschen Theaterpublikums beeinflusst haben. Wie sich ihm übrigens aus den Motiven seiner Quelle, Kastenwesen und Witwenverbrennung, die Katastrophe herausgebildet hat, ist noch deutlich aus Benascars Frage zu erkennen:

„Verruchte, rede: lebt denn keiner Dir,
Der Rechenschaft von Deinem Handeln fordern
Und Deiner Väter Ehre rächen darf?“

Von da ab tritt der Apparat der alten Familientragödie, die schon längst den engen Kreis der Heimat überschritten und ihren Schauplatz in fremde Länder, nach Peru, Kamt-

schatka, Tahiti verlegt hatte und mindestens auch schon den indischen Nabob kannte („Die Indianer in England“), in Arbeit: die Erkennung des heimkehrenden Verwandten (besonders beliebt im Schicksalsdrama von Moritz’ „Blunt“ bis auf Grillparzers „Ahnfrau“); die Entreissung der Giftrucht aus den Händen des Gegners („La Peyrouse“); der Wettkampf, wer der Schuldigere ist („Die Sonnenjungfrau“); das wechselseitige Ueberbieten in Grossmut („Die Spanier in Peru“, „Octavia“, „Bayard“); der gemeinsame Tod der Liebenden („Die Negerklaven“) — all diese Szenen waren dem damaligen Theaterpublikum liebe gute Bekannte aus den exotischen Dramen Kotzebues. Schade, dass die Fäulnis dieser Teile den guten Kern der Dichtung selbst angefressen hat. Was sich sonst frei und leicht, doch tief bedeutsam hätte abspielen können, macht jetzt, mit Immermann zu reden, den Eindruck einer Martergeschichte. Nicht in Berlin, wo man die Tendenz des Stückes von Anfang an begriff und wo dreissig Wiederholungen in kurzem Zeitraum möglich waren, nicht in Weimar, wo nach werktätigem Eingreifen Goethes die zweite Vorstellung einen wirklichen Enthusiasmus erregte¹⁾, sondern in Wien hat denn auch die Kritik diesen Uebelstand hervorgehoben. Man fand überdies zu viel in einem Akt zusammengedrängt und die ganze Erscheinung (bei der anders gearteten Lage des jüdischen Teiles der Wiener Gesellschaft) zu fremdartig, als dass sie rein menschliches Interesse erregen könnte. Mit dem Scherz, der „Paria“ sei ein indisches Lokalstück, war das Drama gänzlich abgethan: es konnte trotz Löwes allgemein belobter Darstellung des Gadhi, trotz dem von Holtei²⁾ gefeierten Spiel der Müller als Maja nicht öfter als dreimal über die Szene gehen. Der junge Dichter schmiedete sich aber gegen solche Misserfolge eine Art von Panzer aus Goethes und Schlegels Kritiken.

¹⁾ Goethe an Nees von Esenbeck, Weimar, 17. Dezember 1824, Naturwissensch. Korresp. Nr. 255, II 108; vgl. auch Nr. 253, 256, 258, 277; II 104, 112, 120, 165.

²⁾ Deutsche Lieder (1834), S. 63.

Durch Eckermann hatte Goethe in „Kunst und Altertum“ (5. Bd. [1826], 1. Heft [1824], A. I. H. 45, 339) der Wahl des Gegenstandes „als eines Symbols der herabgesetzten, unterdrückten, verachteten Menschheit aller Völker“ sein Lob gespendet und selbst „einen Anhang sowohl in Bezug auf das französische Trauerspiel als seine eigene lyrische Trilogie“ beigefügt ¹⁾. Halb klassicistisch, halb modern; halb Schicksals-, halb Familientragödie; halb französisch-aufklärerisch, halb indisch-romantisch; halb mit Restaurations-, halb mit Emanzipationstendenzen; halb Proletarietdrama, halb Judenstück erweckt Beers „Paria“ sicherlich auch des modernen Lesers Interesse, vermag er ihn gleich dauernd nicht zu fesseln. Völlig unverständlich ist uns aber Goethes Lob „sehr schön gedacht und wohl durchgeführt“ für das platte und hohle Stück „Le Paria“ von Casimir Delavigne ²⁾, dem ideenlosen, phrasenreichen Nachtreter klassicistischer Ueberlieferungen ³⁾.

Sein Vorwurf ist recht besehen gar nicht das Paria-, sondern das Parvenumotiv. Ein junger Paria hat sich durch Waffenthaten zum Häuptling der Kriegerkaste empor geschwungen — man wird unwillkürlich an Napoleon erinnert — und ist eben im besten Zuge, die Tochter des Oberbraminen zu gewinnen. Da kommt sein Vater, dem er entlaufen ist, und nimmt ihn wieder für sich als Stütze seines Alters in Anspruch. Die unmögliche Voraussetzung einmal zugegeben, ist bis hierher alles ganz annehmbar. Auch nur soweit geht Goethes Analyse. Was aber weiter folgt, stellt an den gesunden Menschenverstand zu grosse Forderungen. Nicht dass etwa, wie man meinen sollte, der Zärtlichkeit des Alten mit dem Wiederfinden genug gethan wäre, und er sich im übrigen vernünftigerweise in die günstige Lage seines Sohnes schicken,

¹⁾ Gespräch: Nr. 926.

²⁾ Théâtre de M. C. Delavigne. Nouv. ed. tom. II. Paris 1833. Examen critique du Paria par M. Duviquet. — Zum erstenmal aufgeführt am 1. Dezember 1821 im Théâtre français.

³⁾ G. Lanson urteilt über ihn in seiner Hist. de la litt. franç. (Paris 1896), S. 971: „Dans vingt ou trente ans, il sera sans doute permis de ne plus nommer C. D. dans une histoire comme celle-ci“.

mindestens der Junge ihm diesen Vorschlag machen würde: vielmehr stellt Idamor, als verstünde sich das alles von selbst, auch noch seiner Braut das Anerbieten, ihm in das Unglück und die Verachtung zu folgen, und unglaublicherweise regt sich ebensowenig Widerspruch gegen diese Tollheiten bei ihr. Nun könnte es ja damit sein Bewenden haben, doch das Stück ist eine Tragödie, deren Held unbedingt umgebracht werden muss. Dazu braucht bloss das Volk den bösen Alten, gerade wenn die Ehe seines Sohnes hier geschlossen wird, in dem heiligen Hain zu ergreifen; als Paria erkannt, müsste er sterben, aber natürlich lässt sich Idamor für ihn steinigen, und seine Braut findet, dass fortan ihr Platz an des Alten Seite sei! Die Motive aller dieser Handlungen sind und bleiben Rätsel — und dieses erbärmliche Machwerk wurde zweimal übersetzt (von Biedenfeld 1824 und von Mosel 1829¹⁾) und allerorten aufgeführt.

An solchem Pygmäentum ist Goethes Pariadichtung, wahrhaft Erholung und Erhebung, nicht zu messen, mit Beers Drama nur hinsichtlich des Ernstes der Gesinnung, der Würde ihres Ausdrucks zu vergleichen, doch um so vieles ihm überlegen, als ohnmächtig-leidenschaftlicher Schmerz eines 23jährigen Jünglings gegenständlich-abgeklärter Einsicht eines dreimal so alten Weisen nachsteht. Nur „dass in neuerer Zeit der Pariakaste Zustand die Aufmerksamkeit unserer Dichter auf sich gezogen,“ kann bei allem Wohlwollen für Delavigne Goethe bemerkenswert erschienen sein, wollen wir nicht annehmen, dass Weimar hier, wie ab und zu sonst, in der Beurteilung fremder Produktion einen falschen Ton angegeben habe. „Die milden Stimmen, die sich in unsern so manchem Widerstreit hingegebenen Tagen hie und da hervorthun“, reduzieren sich also, genau betrachtet, auf Goethes einzige.

¹⁾ Goedeke, Grundriss ¹ III 847 verzeichnet eine Ausgabe von 1823 und bemerkt, „Mosel habe Chöre hineingeschrieben“: sie sind ebenso getreue Uebersetzungen wie alles übrige.
